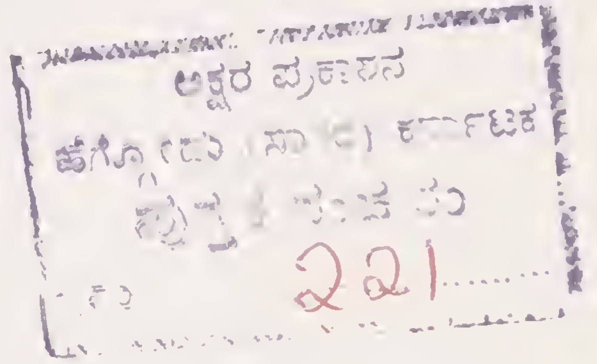


రంగభూమి

ప్రాచ్య-పశ్చిమ

ಅಯ್ಯಪ್ಪ ಪಣಿಕ್ಕರ್ ಅವರ

ರಂಗಭೂಮಿ ಪೂರ್ವ - ಪಶ್ಚಿಮ



ಅನುವಾದ :
ಅಕ್ಷರ

ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ
ಪರವಾಗಿ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ

RANGABHOOMI POORVA — PASCHIMA (Kannada) translation of an article 'Western experiment theatre and Traditional Indian Theatre - similarities and parallels' Sri Ayyappa Panikkar. Trivandrum. Translated by Akshara, Published by Akshara Prakashana Sagar Karnataka for Ninasam Theatre Institute, Heggodu. Printed at Abhinava Mudrana, Sagar, First impression July 1982, 1000 Copies, 2+26 Pages, Price Rs. 4-00.

ಬೆಲೆ : ನಾಲ್ಕು ರೂಪಾಯಿಗಳು

ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ— ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇತ್ತೀಚಿನ— ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ— ಇವುಗಳೆರಡರ ನಡುವೆ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆರಡರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕಾಣಬರುವ ಕೆಲವು ಸಮಾನ ಮತ್ತು ಸಮಾಂತರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರ. ಭಾರತ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ 'ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಭ್ಯಾಸವಲ್ಲ ಇದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ನಾಟಕಕೃತಿ ಅಥವಾ 'ರಂಗಕೃತಿ'ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ **ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ**ಯನ್ನು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು : ಒಂದು— **ಮಾರ್ಗ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ** (Classical Sanskrit Theatre). 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', 'ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ', 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ' ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವಂಥದು ; ಎರಡು— **ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿ** (Ritual Theatre) : ವಿವಿಧ ಜಾತಿ ಸಮುದಾಯಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ; ಮೂರು— **ಜಾನಪದ/ಆದಿವಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ** (Folk/Tribal Theat e) : ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಷ್ಟೇ ವೈವಿಧ್ಯವುಳ್ಳ ಆದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲದೆ (Secular) ಇರುವಂಥದು. ಇನ್ನು, **ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ**ಯೆಂದರೆ— ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದಲೂ ಹಾಗೂ ಯುರೋಪಿನ ಪುನರುತ್ಥಾನಕಾಲದ ಅನಂತರ ರೂಪುಗೊಂಡ ಭ್ರಮಾವಾದಿ (Illusionist) ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೂ ದೂರವಾಗುತ್ತ ಬಂದ, ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೊಳೆಯೊಡೆಯತೊಡಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮುಖ ರಂಗ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವಾದವು : ೧. ವ್ಸೆವೊಲೊದ್ ಮೆಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್‌ನ **ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶೈಲೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ** (Symbolical Stylized Theatre). ೨. ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್

ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ **ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ**. ೩. ಆಂಟೊನಿನ್ ಆರ್ತೋನ **ಕ್ರೌರ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ** (Theatre of Cruelty). ೪. ಜೆರ್ರಿ ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ **ರಿಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ** (Thəatre of Poverty). ೫. ರಿಚರ್ಡ್ ಷೆಖ್ನರ್‌ನ **ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ** (Environmental Theatre).

ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಲತಃ ಭ್ರಮಾರಹಿತವಾದದ್ದು. ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು 'ನಾಟ್ಯ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ **ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿ, ಲೋಕವೃತ್ತಿಯ ಅನುಕರಣ** ಎಂಬುದಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿವೆಯಾದರೂ ಅನುಕೃತಿ, ಅನುಕರಣ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ತದ್ವತ್ ಅನುಸರಿಸುವುದು ಅಥವಾ ನಕಲುಮಾಡುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ 'ವಾಸ್ತವದೂರತೆ' ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವುದು ಎಂದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿ, ಪ್ರಪಂಚವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾದ **ಲೋಕಧರ್ಮಿ** ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಗಿಂತಲೂ ಅದರಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ **ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ** ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, 'ತೌರ್ಯತ್ರಿಕ' (ಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯ) ಗಳ ಬಳಕೆ ಕೂಡ ನಾಟಕೀಯವಾದ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಶೈಲಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಕೂಡ ನಟನಟಿಯರ ಶರೀರ-ಶಾರೀರ ಸಂಪತ್ತುಗಳನ್ನು ಗುರುತ್ವ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯ **ಅಭಿನಯ** (ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕ) ಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಬಹಿರಂಗವಾಸ್ತವವನ್ನೇ ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. **ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ** ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮುದ್ರೆಗಳ ವಿವರವಾದ ಒಂದು ವರ್ಣಮಾಲೆಯೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆನ್ನುವ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. **ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ,** ಅರ್ಥಾತ್ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ತುಂಬ ಶೈಲೀಕೃತವಾಗಿದ್ದವು ಮತ್ತು ಅನೇಕಬಾರಿ ನಟರಿಂದ ಯಾ ಅದೇ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ನಿಯಮಿತರಾದ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಂದ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. **ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ,** ಅರ್ಥಾತ್ ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನಗಳು ವಾಸ್ತವದ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೂ ಬಾರದಷ್ಟು ಶೈಲೀಕೃತವಾಗಿದ್ದವು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅತಿಮಾನವ ಯಾ ಅವಾಸ್ತವ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದಾಗ ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವೇಷಭೂಷಣಪ್ರಸಾಧನಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವೆಲ್ಲಿ ? ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯದಾದ **ಸಾತ್ತ್ವಿಕವನ್ನು** ಅಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ : "ನಟನ ಆಂತರಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದ್ದು (ಮತ್ತು, ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಂತರ್ಯದ

ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವಂಥದ್ದು)." **ಏಕಾಹಾರ್ಯ** ಯಾ **ಪಲಿಸ್ಕಾಟ್ಸಿಮ್** ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬನೇ ನಟ ಅದೇ ಒಂದೇ ವೇಷಭೂಷಣಪ್ರಸಾಧನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ತಂತ್ರವಿರುವಲ್ಲಿ ಭ್ರಮಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವಾದ ಭ್ರಮೆ ಛಿನ್ನಗೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಭ್ರಮೆ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ– ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟರು ಬಹುವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ **ಸ್ಫೂರ್ತವಿಸ್ತರಣೆ** (Improvisation). ಇಲ್ಲಿ ನಟ, ಯಾವುದೇ ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯೊಡನೆ ಮನೋಧರ್ಮ ಯಾ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹರಿಬಿಟ್ಟು ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂಥ ಭ್ರಮಾವಿರೋಧಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಿಗ್‌ಫ್ರೀಡ್ ಮೆಲ್ಚಿಂಜರ್ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ (ಗಯಟೆಯ Prologue In The Theatreಗೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲ ಆಧಾರ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿಯಾದಮೇಲೆ) :

"ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ ; ನಿಶ್ಚಿತ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥವಿರುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ನೆರಳು ನಾಟಕ ಯಾ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳಿಂದ ಇದು ಉದ್ಭವಗೊಂಡಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿ ಅಣಕ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆಗಳು (Mimicry and Gesture) ಯಥೇಚ್ಛ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಚೀನಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅಣಕ ಮುದ್ರೆಗಳ ಭಾಷೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವುಳ್ಳವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯ **ಮೂಕಾಭಿನಯ**ದ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ; **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಭಾವಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗ ಹೇಳುವಾಗ ಈ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಾನಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಭಾವನೆಗಳು ಎಷ್ಟು ವಿವಿಧವೋ ಅಷ್ಟೇ ಕೃತಕ ಕೂಡಾ. ವಾಸ್ತವತೆಯೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಔಪಚಾರಿಕವಾಗಿ ಉಳಿದರೆ ಸಾಕು. ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ಭಾರತದ "ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವನೆಗಳ ಆಚಾರ್ಯ"ರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ಭಾರತದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಆತನ ನಾಟಕ A Man's A Manನಲ್ಲಿ ಆತ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ಆಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ತಂತ್ರ. ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರೀ ಒಂದು ಆಟಿಕೆ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಆನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.) ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ ;

ಮೂಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿದೆ ಅದು, **ಕಾಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ**ಯಲ್ಲಿನ ಸಿದ್ಧಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ **ವಿದೂಷಕ**ನಂಥ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳು ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳೂ (ಸಿಲ್ವೈನ್ ಲೆವಿ—Theatre Indien-1890 ಆಧಾರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ) ನಂಬಲು ಅಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುವಷ್ಟು ಕೃತಕವಾದವು, ಸಂಸ್ಕರಣಗೊಂಡವು, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದವು ಹಾಗೂ ಉದಾತ್ತವಾದವು. ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಪ್ರಮಾ-ವಿರೋಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೃತಿಗಳು – ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಲಿದಾಸನ ಕೃತಿಗಳು – ಹೆಣಗುತ್ತವೆ. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ Dream Play ಗೂ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಕೇವಲ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಸಮಾನತೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಗಾಢವಾದದ್ದು. ರಷಿಯಾದ ರಂಗಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾರತೀಯ ಪುನರುತ್ಥಾನ ಕಾಣುವಂತಿತ್ತು. ೧೯೧೪ರಲ್ಲಿ ತೈರೊವ್ ತನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಶಾಕುಂತಲದೊಂದಿಗೆ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ. (The Concise Encyclopaedia of Modern Drama)

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ **ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ**ನಂಥ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾರ್ಗ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ಸಮುದಾಯಗಳು ಇನ್ನೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಯಜ್ಞ ಯಾಗಾದಿಗಳ ಜತೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಟ್ಟಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕ್ರಿಸ್ಟೊಫರ್ ಬೈರ್ಸ್ಕಿ ತನ್ನ Concept of Ancient Indian Theatre (New Delhi Munshiram Manoharlal-1974) ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದವು ಇವು : ೧. ಮಾರ್ಗ-ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಹಿಷ್ಕೃತವಾದಂಥ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಯ ಅಂಶ ; ೨. ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನ (Therapy) ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿ– ಈ ಮೂಲಕ ಭಕ್ತ ರೋಗಿಯನ್ನು ರಂಗಭಯಾನಕತೆಯ ಮೂಲಕ ರೋಗದಿಂದ ಯಾ ಹಿಡಿದಿರುವ ಭೂತದಿಂದ ಬಿಡಿಸಬಹುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ; ಅಥವಾ–ದೇವತೆಯ ತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಯಾ ಪೂರ್ವಜರ ಆರಾಧನೆಯಾಗಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಬಳಸುವ ರೀತಿ ; ೩. ವಾಸ್ತ

ವೋತ್ತರ (Surrealist) ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಮೂಲಕ ಸ್ವಪ್ನ ಮಾದರಿಯ ಅಥವಾ ಹಳವಂಡದಂಥ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಸಾಧನೆ. ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಕ್ರಿಯ ಸಹಭಾಗಿತ್ವ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾರ್ಥಾ ಬುಶ್ ಆಷ್ಟನ್, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಭೂತಾರಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ : (Spirit Cult Festivals in South Kanara)

"…….ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿ ಮಂಡಲದ ಎದುರಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಸರಳವಾದ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟಿರುವ ಆತ (ಗೆಜ್ಜೆಗಳಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸಿದ ಕೆಂಪು ಚಡ್ಡಿ ಅಥವಾ ಸೊಂಟ ಮತ್ತು ಮಣಿಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರೇಷ್ಮೆ ತುಂಡು ಮತ್ತು ಜತೆಗೆ, ಕೆಲವು ಸಲ, ಒಂದು ಮುಂಡಾಸು) ಮಂಡಲದ ಎದುರಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಆತನಿಗೆ ಭೂತದ ಕತ್ತಿ ಮತ್ತು ಚಾಮರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅನಂತರ ಆತನ ಮೈಮೇಲೆ ನೀರನ್ನು ಪ್ರೋಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ ; ಭೂತ ಅವನ ಮೈದುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲಿ ಅಂತ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲ ಅಕ್ಕಿ, ಹೂವು ಎಸೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ಆತನ ಮೈಯಲ್ಲಿ, ಕಾಲಿನಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು, ನಡುಕ ತೊಡಗುತ್ತದೆ ; ಇಡೀ ದೇಹವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆತ ಕಿರಚುತ್ತಾನೆ. ಕೆನ್ನೆಯುಬ್ಬಿಸಿ ಬುಸುಗುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ : ಮಂಡಲದತ್ತ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಮುಂದಕ್ಕೂ ಓಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ನಡುಕ ತೊಡಗಿದೊಡನೆ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಸಂಗೀತಗಾರರು ಮಿಂಚಿನ ವೇಗದಲ್ಲಿ ನಾಗಸ್ವರದಂತೆ ಇರುವ "ನೋರಿ" ಎಂಬ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ಕಶವೆನಿಸುವ ಏಕತಾನ ಸ್ವರವನ್ನು ಬಾರಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ತತ್‌ಕ್ಷಣ, ಮದ್ದಳೆಗಾರರು(ಇಬ್ಬರಿಂದ ಐದು ಜನರ ತನಕ) ವಿವಿಧ ಕೃತಿಗಳ ಮದ್ದಳೆಗಳೊಂದಿಗೆ ತೀವ್ರಲಯದಲ್ಲಿ ಬಡಿತವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಿಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಆವೇಶ ತುಂಬುವ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ತಾರಕದ ಏಕಸ್ವರಕ್ಕೇರಿಕೊಂಡು ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ ; ಮದ್ದಳೆ ತಾರಕದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಗರಿಷ್ಠ ತೀವ್ರವಾದ ಲಯದಲ್ಲಿ ಮೊಳಗುತ್ತದೆ ; ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅವನಮೇಲೆ ಭೂತ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಿಯ ಇಡೀ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಭೂತ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ, ಅದು ಆತನ ಮೂಲಕ "ನುಡಿಕಟ್ಟು"ಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ನುಡಿಕಟ್ಟಿನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತ, ತಾನು ಹುಟ್ಟಿದ ಕಥೆ ಈ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸ್ಥಾಪಿತನಾದ ಬಗೆ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ತುಂಬ ನಾಟಕೀಯ ಹಾಗೂ ಶೈಲೀಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈಗಿನ ನೇಮಿಯ ಪೂರ್ವಜರು ತನಗೆ ಏನೇನು ಹಬ್ಬಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟರು ಮತ್ತು

ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ತಾನು ಅವರನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಿಕೊಂಡೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ.”

ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂಥ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆಯಾದರೂ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಾಗೆ ಇದು ಯಾವಾಗಲೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಸಹಭಾಗಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ ; ಆದರೆ, ಈ ಸಹಭಾಗಿತ್ವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಕಲಾತ್ಮಕದ ಎರಡೂ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಪರಿಸರವನ್ನೂ ಸಮುದಾಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಾಲಂಕಾರ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ; ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನಗಳು ತೀರ ಸರಳ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಆಭರಣ ವೈಭವಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದವು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದೇ ಕಷ್ಟ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗರಿಷ್ಟ ಮಟ್ಟದ ಭೌತಿಕ-ಮಾನಸಿಕ ಸಹಭಾಗಿತ್ವ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಜಾನಪದ / ಆದಿವಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯೆ ಯಾವುದೇ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದಾದರೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಆತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಉತ್ತೇಜಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ **ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ.** ದೃಶ್ಯಶ್ರಾವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಎಲ್ಲ ಸಂಪತ್ತುಗಳನ್ನೂ ಇದು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಘಟನೆ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು : ನಟರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರೆ ಸಾಕು, ಯಾವುದೇ ಸ್ಥಳವೂ ಇಲ್ಲಿ ರಂಗ ಸ್ಥಳವಾಗಬಲ್ಲದು.

ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಕೆಲವು ಸಮಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಹೋಗೋಣ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರಾಕರಣೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಬಹುಶಃ ಇಬ್ಸೆನ್, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ರ ಕಡೆಕಡೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೇ ಆದರೂ ಅದು ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಹರಳುಗಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಗೊರ್ಡೋನ್ ಕ್ರೇಗ್ ಮತ್ತು ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಹೆವೆಸಿ ಇವರ ಘೋಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ. ಕ್ರೇಗ್, ತನ್ನ The Actor And The Uber Marionette (1907) ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ :

"ನಟ ಬದುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕ ನೋಡುವ ಹಾಗೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ; ಛಾಯಾಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸವಾಲು ಹಾಕುವ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ ತನ್ನ ಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕಲೆಯಾಗಿ–ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಂಗೀತದ ಹಾಗೆ–ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ; ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಅನ್ವೇಷಿಸುವುದನ್ನು ಹಾಗೂ "ಸೃಷ್ಟಿಸು"ವುದನ್ನು ಆತ ಕನಸಿನಲ್ಲೂ ಕಲ್ಪಿಸಲಾರ...... ಚುಂಬನವೊಂದರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಜಗಳದ ಬಿಸಿಯನ್ನು, ಸಾವಿನ ಶಾಂತತೆಯನ್ನು, ಸಂವಹನ ಮಾಡಬೇಕಾದಾಗ ಆತ ಮಾಡಬಹುದಾದ್ದು, ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ, ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕನೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಕಲು ಮಾಡುವುದು: ಆತ ಚುಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ, ಜಗಳಾಡುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ಮಲಗಿ ಸತ್ತದ್ದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಆತ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಗುಲಾಮ. ಆದರೆ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಯೋಚಿಸಿದರೆ, ಇದಿಷ್ಟೂ ಮೂರ್ಖತನ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಈ ಕಲೆಯೋ ಬಡ, ಬಡಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಫಲ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಒಂದು ಅನುಭವದ ಸಾರವನ್ನು ಆತ್ಮವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂವಹನ ಮಾಡಿಕೊಡಲು ಇದು ಅಶಕ್ತ; ಇದು ತೋರಿಸುವುದು ಕಲಾಹೀನ ನಕಲು, ಮೂಲವಸ್ತುವಿನ ತದ್ವತ್ ಪ್ರತಿ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಇದು ಅನುಕರಣಕಾರನ ಕೆಲಸ, ಕಲಾವಿದನ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯ ನಟನನ್ನು ಅಣಕ ತಜ್ಞನ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ, ಅಷ್ಟೇ."

ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹಂಗೆರಿಯ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಹೆವೆಸಿಯೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ:

"ಸುಮಾರು ಒಂದು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಎರಡುಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ರಂಗಕಲೆ ಎನ್ನಬಹುದಾದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನು ಹಾಳುಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ: ಒಬ್ಬ **ವಾಸ್ತವ ವಾದಿ** (Realist); ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬ – **ಯಾಂತ್ರಿಕ ವಾದಿ** (Machinist). ವಾಸ್ತವವಾದಿಯೆನ್ನುವವನು ಇದರಿಂದ ವಿಸ್ಮಯಕ್ಕೆ ಬದಲು ಚಮತ್ಕಾರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯ ನಿಜವಾದ ಆಸ್ತಿಯೇ ನಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಶುದ್ಧ ಅನುಕರಣೆಯೇ ರಂಗಕಲೆ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಅಂಶ –ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಬದುಕಿನ ಎದುರು ಕಲೆ ಬಡವಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು."
(Introduction To 'On The Art Of The Theat e')

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಭ್ರಮಾ ವಿರೋಧಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಟ್ಟಾ ಬಂಟ

ರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್. ವಾಸ್ತವ ವಾದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾಗಿದ್ದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೊನ್‌ಸ್ಟಾಂಟಿನ್ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿ ಈತ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ. ಕ್ರಿಸ್ಟೀನ್ ಎಡ್‌ವರ್ಡ್ ಗಮನಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ :

> "ಇಬ್ಬರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ನಟರ ಮಧ್ಯೆ ಸಹಕಾರ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದರಾದರೂ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ಭಾವಾನುಭವ ಕೃತಕವಾದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬೇಕು, ತಾವು ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಅವರು ಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಕಾತರಿಸಿದ : ಆದರೆ ಮೇಯರ್ ಹೋಲ್ಡ್ – ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ – ನಟರಿಬ್ಬರಿಗೂ ತಟ್ಟಬೇಕು ಎಂದು ಕೈಲಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಹೆಣಗಿದ."
> (The Stanislavsky Heritage)

ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ **ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ**ನೊಂದಿಗೆ ಅನೇಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಅನಾಮಧೇಯವಾಗದಂತೆ ಸಂಗೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತ್ತು, ೧೯೧೨ರಲ್ಲಿ ತ್ರಿವೇಂಡ್ರಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗತಿ ಅನ್ವೇಷಿತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ತನಕ.

ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ, ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ಶೈಲೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸಕ್ರಿಯ ಸಹಭಾಗಿಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

> ಶೈಲೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಹೇಗಿರುತ್ತವೆಂದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು **ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ** ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ ; ಹಾಗೆ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಆತ, ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ **ಧ್ವನಿತವಾದ** ವಿವರಗಳನ್ನು **ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು** ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ........ ಶೈಲೀಕರಣದ ಕೃಪೆಯಿಂದಾಗಿ ನಾವು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ರಂಗ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ ; ಬಗೆಬಗೆಯ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳು, ವಿಶೇಷವಾದ **ನಾಟಕೀಯ** ರಂಗೋಪಕರಣಗಳು . . ಮುಂತಾದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಪಲಾಯನ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ. ನಟ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಥಯಿಸುವ

ಸರಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ."(Meyerhold on Theatre)

ಈ ಸರಳತೆ ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಭಾರತದ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿನ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಮಾನಗೊಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಆತ ಹೇಳುವ 'ಪೂರ್ವ ಅಭಿನಯ' (Pre-Acting) ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಮತ್ತು ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ನಟರು ಅನುಸರಿಸುವ ಸ್ಫೂರ್ತ ವಿಸ್ತರಣೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯದ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದೆ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿ, ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು, ಬೆಳೆಸಲು ಯಾ ಅಲಂಕರಿಸಲು ನಟರು ತತ್ಕಾಲ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ವಾಚ್ಯವಲ್ಲದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಇದು ಉದಾಹರಣೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೇಳುವುದು ಲಿಖಿತವಾದ 'ಮೇಲು ಪಠ್ಯ' (Surface-Text)ವನ್ನು ಮಾತ್ರ ; ಇಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಿನಯ ವಾಚ್ಯವಲ್ಲದ 'ಒಳಪಠ್ಯ' (Sub-Text)ವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಶೈಲೀಕರಣವೆನ್ನುವುದು ನಟನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಭದ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆಸಿದ ಶೋಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬ್ರಾನ್ ಹೀಗೆಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

"ಆತನ ಶೋಧ ವಾಸ್ತವವಾದದ ನಿರಾಕರಣೆ ಮತ್ತು 'ಒಳಪಠ್ಯ'ವನ್ನು ಬಹಿರಂಗಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಎರಡಕ್ಕೂ ಪೂರಕವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಶೋಧ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆತನ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಸಿತು : ಪ್ರೊಸೀನಿಯಮ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಔಚಿತ್ಯ,ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಕಲಿಯಬಹುದಾದ ಲಯಬದ್ಧ ಚಲನೆಯೇ ಮುಂತಾದ ಪಾಠಗಳು, ಹಿಂದೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಚಪ್ಪಟೆ ತೆರೆಗಳಿಗೂ ಎದುರು ನಿಂತ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಉದ್ದಗಲ ಆಳಗಳ ಮಾನ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾಣುವ ರೂಪಕ್ಕೂ ಉಂಟಾಗುವ ವಿರೋಧ – ಮುಂತಾದವು ಆತನಿಗೆ ನಿಚ್ಚಳವಾದವು."

ಭ್ರಮೆಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಶಿಲ್ಪ ಮಾದರಿಯ ತ್ರಿಮಾನ ದೃಶ್ಯ ಬಂಧವನ್ನು ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ಆಯ್ದುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಆತನ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಭಾರತೀಯ ಮಾರ್ಗ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ನಡುವೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಾಂತರ ಲಕ್ಷಣ ಕಲ್ಪಿತವಾದಂತಾಯಿತು.

ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ಒಂದು **ಪ್ರತಿ-ವಾಸ್ತವ ರಂಗಭೂಮಿ** (Theatre Of Contra-Reality). ಸೀಗ್‌ಫ್ರಿಡ್ ಮೆಲ್ಸಿಂಜರ್ ಈ ಪದವನ್ನು, 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು' ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೆಲ್ಸಿಂಜರ್ ಹೇಳುವಂತೆ:

"ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಬಳಸುವ **ಎಪಿಕ್** ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಭ್ರಮಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಯ ಹಂತವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಬಳಸುವ **ನಾಟಕೀಯ** ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು. ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇಮ್ಮಡಿಗನಾದ ಆಕ್ರಮಣವಿದೆ. ಒಂದು-ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಂಕಗಳಾಗಿಬಿಡದೆ ವಿಭಜಿಸುವುದರ ವಿರುದ್ಧ; ಎರಡು— ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು 'ನಾಟಕೀಯ'ವಾಗಿಸುವುದರ (ಅರ್ಥಾತ್ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ತುಂಬಿಸುವ) ವಿರುದ್ಧ." (Op. Cit)

ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಘಟನಾವಳಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು ; ಅಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲೀಯ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಕಥಾಶೃಂಗವೊಂದರತ್ತ ಜಿಗಿದುಕೊಳ್ಳುವಂಥದಲ್ಲ. ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ನಟ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ನಡುವೆ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಡುವೆ **ತಲ್ಲೀನತೆ** (Einfuhlung) ಸಾಧಿತವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. **ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್** ಅಥವಾ **ತೃಪ್ತಿ** ಆತನ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾನ್ಸ್ ರೀಸ್ ಗುರುತಿಸಿದ ಹಾಗೆ:

"ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಾನು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಯಾ ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ನೆನಪಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅತ್ತ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ಬಿಡದೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು."

ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯ ಅರಿವನ್ನೇ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ **ಅನುಭವ ದೂರತೆ** (ಅಥವಾ **ತದಂತರ ಸಾಧನೆ**–Verfremdung/V. Effect/Alienation) ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಮೆಲ್ಸಿಂಜರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

"ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು, ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಅರ್ಥಾತ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದದ

ತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿ ತೂಗಿನೋಡಲು ಇನ್ನೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗದ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಮರಳಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಚೀನಾದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ಹೌದು." (Op. Cit)

ನಟ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ತಲ್ಲೀನತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಆತನ ಕಲ್ಪನೆ, ಕಥಕ್ಕಳಿ ಕೊಡಿಯಾಟ್ಟಂಗಳ ಏಕಾಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಏಕಾಹಾರ್ಯ ಎಂದರೆ, ಒಬ್ಬನೇ ನಟ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸದೆ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು **ಅನಾತ್ಮೀಕರಣ** ಅರ್ಥಾತ್ ಆವಾಹನೆಯ ತಲ್ಲೀನತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರ ಮೂಲಕ. ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ನಟ, ಒಂದೇ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಸ್ಟರ್‌ಬುಡೇನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ :

"ನಟನ ಕೆಲಸ, ರಸ್ತೆ ಅಪಘಾತವೊಂದರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದರ್ಶಿಯೊಬ್ಬನದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆತ ತತ್‌ಕ್ಷಣವೇ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಗುಂಪಿಗೆ ತಾನೊಬ್ಬನೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದ ಆ ಅಪಘಾತ ಹೇಗೆ ನಡೆಯಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನಲ್ಲ, ಹಾಗೆ. ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಿಂತು ವಾದಿಸಿದ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನಿಗೆ, ನಟನೆಂದರೆ ತೋರುಗೋಲನ್ನು ಹಿಡಿದ ಗುರುವಿನ ಹಾಗೆ. ಆತ ಒಬ್ಬ ನಿಜ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ. ಆತನೇ ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್ **ಆಗಿಲ್ಲ**; ಲಿಯರ್‌ನನ್ನು ಆತ **ಪ್ರದರ್ಶಿಸು**ತ್ತಾನೆ, ಅಷ್ಟೆ."

ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಟ-ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಡಿಲವಾಗಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಾನು ಕೂತುಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾಗುವ ಸ್ಟೂಲನ್ನು ಬಲಭೀಮನೇ ಹೊತ್ತು ತರುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯ ಕಂಡು ನಮಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು **ನಂಬಿಸು**ವುದಿದ್ದರೂ ಅದು ಮುಚ್ಚು ಮರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಮಾಡುವಂಥದು; ಹಾಗೆ 'ನಂಬಿಸು'ವುದಕ್ಕಾದರೂ ಸಾತತ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ : 'ನಂಬಿಸು'ವುದು, ಅದನ್ನು ಕೈಬಿಡುವುದು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, 'ವಸ್ತು'ವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕೀಯ ಕುತೂಹಲವಿಲ್ಲದಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಗುಣ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ 'ಆಧುನಿಕ-ಪೂರ್ವ' ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಅದರಲ್ಲೂ ಸಂಘಟಿತ ರಚನೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬಗ್ಗೆ,

ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಜಾನ್ ವಿಲೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ:

> **ಎಪಿಕ್** ಎಂದು ಬಳಸುವ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಕೂಡ ಮೂಲತಃ ಇವೇ : ಕಾಲ, ದೇಶ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಸ್ತುಸಾಂಗತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಕೃತಕ ಕಾಳಜಿಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗದೆ ಘಟನೆಗಳ ಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸರಣಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಂಥದು." (The Theatre of Bertolt Brecht)

ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಚೀನಾ ದೇಶದ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ :

> "ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಚೀನಾದ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಗೂ **ಎಲಿಯನೇಶನ್** (ಅನುಭವದೂರತೆಯ ಸಾಧನೆ) ತತ್ತ್ವದ ಪರಿಚಯವಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಈ ತತ್ವವನ್ನು ತುಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವ ಹಾಗೆ, ಚೀನಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ರಾಶಿಗಟ್ಟಲೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬ ಸೇನಾಪತಿ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಸೈನ್ಯದ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಯಾ ಕಮ್ಮಿ ಬಾವುಟಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಭುಜದ ಮೇಲೆ ಧರಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಬಡತನವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ, ರೇಸಿಮೆ ವಸ್ತ್ರದ ಮೇಲೆ ವಿಧವಿಧದ ಬಣ್ಣದ ರೇಸಿಮೆ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ ತೇಪೆ ಹಾಕಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ತಮಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಮುಖವಾಡದ ಮಾದರಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸರಳ ಪ್ರಸಾಧನದಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಆ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇಂಥಿಂಥ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಎರಡು ಕೈಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕೆಲವು ಮುದ್ರೆಗಳು ಬಾಗಿಲನ್ನು ಬಲವಂತವಾಗಿ ತೆರೆಯುವುದೇ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ರಂಗಸ್ಥಳ ಅದೇ ಆಗಿ ಉಳಿದು ಅದರ ಮೇಲೆ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ, ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ, ಪೀಠೋಪಕರಣ, ರಂಗೋಪಕರಣಗಳನ್ನು ತಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಬಹಳ ಕಾಲದಿಂದ ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವಂಥದು : ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೊರಗೆ ರಫ್ತು ಮಾಡಲು ಬರದಂಥದು."

ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಸಂಮೋಳದಿಂದ ಸಂಘಟಿಸಿ **ಸಂಪೂರ್ಣ**ವಾಗಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಂಡು ನಿಲ್ಲುವುದು ತಿಳಿಯುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಯಾವುದೊ ಒಂದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿಕೊಂಡು

ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕೆಂದರೆ ಹೀಗೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚೀನೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ **ಎಲಿಯನೇಶನ್** ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿತವಾಗುವ ರೀತಿ ಹೀಗೆ :

"ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಚೀನಾದ ನಟ, ತನ್ನ ಸುತ್ತಲೂ ಮೂರು ಗೋಡೆಗಳ ಆವರಣವಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಎದುರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗೋಡೆಯಿದೆ ಎಂಬಂತೆ ಕಲ್ಪನೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ಆತನ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ತತ್‌ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಐರೋಪ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಾಂಶವಾದ **ಭ್ರಮೆ**ಯನ್ನು ಮೂಲೋತ್ಪಾಟನ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದರೂ ನಿಜವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಘಟನೆಗೆ ತಾವು ಗುಪ್ತದರ್ಶಕರು ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ, ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನೋಟಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಹೊಂದಿಸಿಟ್ಟವು ಎಂಬುದನ್ನು ಬಚ್ಚಿಡಲು ಹೆಣಗುವ ಐರೋಪ್ಯ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಇಡೀ ಸರಣಿ ಇಲ್ಲಿ ಅನಗತ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಟರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಜಾಗವನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ, ಡೊಂಬರಾಟದವರ ಹಾಗೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ-ಕಲಾವಿದ ಸ್ವಯಂ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತ ಒಂದು ಮೋಡವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕೆಂದರೆ, ಬಹುಶಃ ಅದು ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಉದ್ಭವಿಸಿ ಬಂದದ್ದನ್ನು, ಮೃದುವಾಗಿ ದೃಢವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು, ಅನಾತುರವಾಗಿ ಆದರೆ ಚಮತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಧ್ಯೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ, 'ಹೇಗಿದೆ ನೋಡಿ ಅದು !' ಎನ್ನುವಂಥ ದೃಷ್ಟಿ ಬೀರುತ್ತಾನೆ. ಜತೆಜತೆಗೇ ಆತ ತನ್ನ ಕೈಕಾಲುಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ; ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ; ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಸರಿಯೇ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮತ್ತೆ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ನಟನೆಗೆ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಸ್ಥಳಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ನೆಲ ನೋಡಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಗಮನಿಸುವುದರಿಂದ ಭ್ರಮೆ ತುಂಡಾಗಿ ಹೋದೀತು ಎಂದು ಆತನಿಗೆ ಅನ್ನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಮೂಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಮುದ್ರೆಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಮೋಡ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಕಟನೆಯನ್ನು, ಮೋಡವನ್ನೇ ಮುದ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಬೇರೆಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾದರೂ ಮುದ್ರೆ, ಮೂಕಾಭಿ

> ನಯವನ್ನು ಅವಶೌಲ್ಯಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಆತನ ಶರೀರದ ವಿಕ್ರಿಯೆ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾದಕ್ಕೆ ಶರೀರ ಹೊಣೆಗಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡ ಸಂಯಮ ವ್ಹಿಂಬಂತಿರುತ್ತದೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವಿಜಯೋತ್ಸವದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಮುಖಭಾವವನ್ನು ಖಾಲಿ ಕಾಗದವಂತಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ; ಶರೀರದ ವಿಕ್ರಿಯೆ ಅದರಮೇಲೆ ಬೇಕೆನ್ನುವಂಥದನ್ನು ರಚಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ."

ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖ ಉದ್ದವಾಯಿತು ನಿಜ. ಆದರೆ Alienation Effects In Chinese Acting ಎನ್ನುವ ಇಡೀ ಲೇಖನವೇ ಉಲ್ಲೇಖನ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾರಣ— ಈ ಲೇಖನ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ಹಾಗೂ 'ಎಲಿಯನೇಶನ್ ತತ್ತ್ವ'ಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇದು ನಾನು ನೋಡಿರುವ **ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ, ಕಥಕ್ಕಳಿ** ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ, ಅಲ್ಲಿನ ನಟರು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿವರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮೇಲಿನ ಈ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲವೂ **ಅಂಕಿಯಾನಾಟ್, ಯಾತ್ರಾ, ಭವಾಯಿ** ಅಥವಾ **ಯಕ್ಷಗಾನ** ಮುಂತಾದವುಗಳೆಲ್ಲವಕ್ಕೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಂಟೊನಿನ್ ಆರ್ತೋ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವೀ ಮುಖಂಡರಲ್ಲೊಬ್ಬ. ಎರಿಕ್ ಸೆಲಿನ್ ಗುರುತಿರುವ ಹಾಗೆ :

> "ಆರ್ತೋನ ನಾಟ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಭಾವಗಳೆಂದರೆ— ಮೆಕ್ಸಿಕೋದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ. ಇವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಸೂರ್ಯಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು, ಎರಡನೆಯದು ಚಂದ್ರಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಆರ್ತೋನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಒಟ್ಟು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ ಎಂಬುದು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಿರುವ ವಿಚಾರ. ಮೆಕ್ಸಿಕೊಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆತನ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ೧೯೩೩ ರಿಂದ. ಆದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಎರಡು ವರ್ಷ ಮೊದಲೇ ೧೯೩೧ರಲ್ಲಿ ಆತ ನೋಡಿದ್ದ ಬಾಲಿನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಆತನ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತ್ತು."

ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಹಾಗೆ ಆರ್ತೋ ಕೂಡ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ನಾಟ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು

ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ. ಆದರೆ—ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ತನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಂತಮ್ಮ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ಹಾಗೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಯಾವುದೇ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು ಎಂದು ಆಶಿಸಿದ; ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಆರ್ತೋ, **ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ** (Surrealist) ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಇದರಿಂದ ಆರ್ತೋ, ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದ ಎಂದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆರ್ತೋ, ನಮ್ಮ ಈ ಎರಡು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಳಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆತ, ಬಹುಶಃ, ವಸ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೃತ್ಯಲಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ. ಭಾರತದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಇದನ್ನೇ. ಇಲ್ಲಿನ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ. **ತೆಯ್ಯಮ್, ಪದಯಣಿ, ಮುಡಿಯೆಟ್ಟು** ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಐತಿಹ್ಯ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಹೆಕ್ಕಿಕೊಂಡಂಥ ಅತಿಮಾನವ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾವು, ಕೊಲೆ, ಕ್ರೌರ್ಯಗಳ ಭಯಾನಕ ಕಥೆಗಳು ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಜಾನಪದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಡುಬಿನ ದೇವತೆಯೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕಾಳಿಯ ಕಥೆಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಗುಡಿದೇವಾಲಯಗಳ ಸನಿಹದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೂಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಳಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆರ್ತೋ ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಆತ ಒಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ :

> “ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ‘ಪ್ರಳಯಕರ್ತ’ನಾದ ಶಿವನ ಆರಾಧಕರಿದ್ದಾರೆ. ‘ಸ್ಥಿತಿಕರ್ತ’ನಾದ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಆರಾಧಕರಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಳಯ ಅಥವಾ ವಿನಾಶ ಎನ್ನುವುದು ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ. ಬದುಕು, ತನ್ನ ಹೊರರೂಪವನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.”

ಆತ, ತನ್ನ The Theatre And Its Double ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಮಹಾಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

> “ಆರ್ತೋ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವ ಹಾಗೆ, ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಮೂಲ

ಕಲ್ಪನೆ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ. ಅರ್ಥಾತ್, ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಇದು : ಮನುಷ್ಯರು, ತಮ್ಮಮೇ ನಿಜ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಆಳದ ಜೀವಚಿಲುಮೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದ ಕ್ಷುದ್ರತೆಗಳ ಆಚೆಗಿರುವ ಭೌತಭಾವಗಳ ಕತ್ತಲೆಯ ಶಕ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ, ಸಾಮೂಹಿಕ ವಾಗಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ನಡೆಸುವ ಹಣಗಾಟ—ರಂಗಭೂಮಿ. ಇಂಥ ಭಾವನೆ ಗಳನ್ನು ಅದರ ಸತ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಅರಿವಾಗಿಸಿಕೊಡುವಂಥ ಸಾಧನ ರಂಗಭೂಮಿ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಂಥ ವಿರಾಟ್ ಪ್ರಲಯಶಕ್ತಿಯ ಏಕಾಂತದ ಅನುಭವಗಳೊಂ ದಿಗೆ ಪುನಃ ಪುನಃ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು ; ಏಕೆಂದರೆ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸದೆಯೇ ಅಂಥ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಾಧ್ಯಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಶಕ್ತಿಯುತವನ್ನಾಗಿ ಅನುಭ ವಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮನುಷ್ಯಕುಲದ ನೋವುನಲಿವುಗಳ ಇಡೀ ರಾಶಿಗಳನ್ನೇ ಅಸಂಖ್ಯ ಮನುಷ್ಯಚೇತನಗಳಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ; ಆ ಮೂಲಕ, ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಅದರ ಮೂಲಭೂತ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು, ಅದರ ಚಿಂತನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದರ ಇಡೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವನ್ನು ಬದಲಿಸಬಲ್ಲುದು ; ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚ ವನ್ನು ಪರಿವರ್ತನಗೊಳಿಸಬಲ್ಲುದು.” (Artaud)

ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ, ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿ, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಅಂಶಗಳು ಸಂಗಮಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. **ಕಥಕ್ಕಳಿ** ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆ ಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂಥದ್ದು. ಇವು ಅನೇಕವುಗಳಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ, ಕೊಲೆ, ಬಡಿದಾಟಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕಥಕ್ಕಳಿ, ನೋಹ್ ಮತ್ತು ಕಬುಕಿ ಈ ಮೂರರ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಫೇರ್‌ನೊ ಹಾಲ್, ಕಥಕ್ಕಳಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ವೊಂದರ ದುರ್ಯೋಧನನ ಕೊಲೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಭಯಾನಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ :

“ರೌದ್ರಭೀಮ ದುಶ್ಶಾಸನನ ಕರುಳನ್ನು ಬಗೆಯುತ್ತ ತನ್ನ ದೇಹಕ್ಕೆ ರಕ್ತದ್ರವ ವನ್ನು ಲೇಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆ ಭಯಾನಕ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಎಲಿಜಬೆತನ್ ಯುಗದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವೆನಿಸಬಹುದಿತ್ತೇನೋ. (ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅಂಥ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಕಂಡು ಅಭ್ಯಾಸವಿತ್ತು.) ಆದರೆ, ಇವತ್ತಿನ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅದೊಂದು ಹೊಸ ಅನುಭವ. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಇದು ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂಟೋನಿನ್ ಆರ್ತೋನಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈಚಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಮ್ಯ ಪಡೆದಿದೆ. ಆರ್ತೋ, ಪುನಃ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದವ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಕಥಕ್ಕಳಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದದ್ದು, 'ಕ್ರೌರ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದ್ದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ. ಅದೇ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಪೀಟರ್ ವೀಸ್‌ನ 'ಮರಾತ್ ಸಾದ್' ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದಿತ್ತು. ಆ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ರಕ್ತವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಲೆಂದು ರಂಗದ ತೊಟ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಕೆಟ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಕೆಂಪು ನೀರನ್ನು ಹೊಯ್ದಿದ್ದರು." ('Noh,Kabuki,Kathakali' Sangeet Natak, (Jan Mar 68)

ಆರ್ತೋನ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆದುಬಂದವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರು—ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್, ಜೀನ್ ಲುಯಿ ಬರೋಲ್ಟ್ ಮತ್ತು ಜೆರ್ರಿ ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ. ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ರಂಗಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇರುವ ಸಮಾಂತರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಎಂ. ಕ್ರಿಸ್ಟೊಫರ್ ಬೈರ್‌ಸ್ಕಿ, ತನ್ನ Grotowski And The Indian Tradition ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, **ವ್ರೋಕ್ಲೋವ್ ಲ್ಯಾಬೊರೆಟರಿ** ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೂ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ನೇರವಾದ ಅವಲಂಬನೆಯೇನಿಲ್ಲ. ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಶಾಕುಂತಲ'ವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೂ ಆ ನಾಟಕದ ಮೂಲಪ್ರತಿ ಆತನಿಗೆ ಒಂದು ಆಧಾರವಷ್ಟೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆತ, ಯುವನಟರ ತರಬೇತಿಯಲ್ಲಿ ಭೌತ-ಮಾನಸಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವಾಗಿ ಯೋಗದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಬೈರ್‌ಸ್ಕಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

"ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ರಂಗಕೃತಿ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮ ಸಂಬಂಧ—**ಮುದ್ರೆ**ಗಳ ವಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಲ್ಯಾಬೊರೆಟರಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಮ್ಮೆ, ಆಗ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲೆಲ್ಲೋ – ಪ್ರಾಯಶಃ, ಯುಗೊಸ್ಲಾವಿಯಾದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಥಕ್ಕಳಿ ಪ್ರದರ್ಶಕರೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಈ ಭೇಟಿ ನಿಜವಾಗಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದದ್ದು, ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿದ್ದು ಆಮೇಲೆ ಆತನ ಸಹವರ್ತಿಯಾದ ಇಟಲಿಯ ಯುಜೆನಿಯೊ ಬಾರ್ಬಾ

ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೆ ಭೇಟಿಕೊಟ್ಟ ಮೇಲೆಯೇ ಸರಿ. ಬಾರ್ಬಾ ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿದ್ದ ಅಲ್ಪಾವಧಿಯಲ್ಲೇ ಕಥಕ್ಕಳಿ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ಮತ್ತು ಪೋಲಂಡ್‌ಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಇಂಡಿಯಾದಿಂದ ತಂದ ಈ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಲ್ಯಾಬೊರೆಟರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಿಗೆ ಹಂಚಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ...... ಅಲ್ಲದೆ, ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ....... ಭಾರತೀಯ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ, ಅರ್ಥಾತ್ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಮುಖ ಸ್ನಾಯುಗಳ ತರಬೇತಿ ವಿಧಾನ ಸಮರ್ಪಕವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತವಾದದ್ದು. ಆದರೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಮುದ್ರೆಗಳು ಸ್ವಯಂಸ್ಫೂರ್ತವಾಗಿರತಕ್ಕದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟರ ಮೇಲೂ ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತತ್ಕಾಲ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಶಿಸ್ತು ಇವು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹಾನಿಕಾರಕವಾಗದೆ, ಒಟ್ಟಾಗಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ."
(Sangeet Natak, Jan–Mar 1968)

ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಮತ್ತು ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಧೋರಣೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ, ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಗುರಿ ಒಂದೇ. ಜ್ಬಿರ್‌ಸ್ಕಿ ಗುರುತಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ, ಈ ಎರಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೂ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ—ಪ್ರದರ್ಶಕರ ನಡುವಣ ಒಂದು ಮುಖಾಮುಖಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ತಳಹದಿ ಇರುವುದರಿಂದ, ಈ ಮುಖಾಮುಖಿ ಆತನಿಗೊಂದು ಆತ್ಮಶೋಧನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಟನಿಗೆ ಉಳಿದಿರುವ ಏಕೈಕ ಪುರಾಣಕಲ್ಪನೆ ಆತನ ದೇಹವೊಂದೇ ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. ಎರಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೂ **ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ** ಯಾ **ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ**ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ತಮಗೆ ಆಯ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ಬೇಕೆಂಬ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ ಗುಣ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿದೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ನಟ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕು, 'ಮುಕ್ತ'ನಾಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕು ಎಂಬ ಗುರಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಟನಾದವನು **ಸಿದ್ಧರೀತಿ**ಯನ್ನು ಮೀರಿ **ಸಾರ್ವತ್ರಿಕರೀತಿ**ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಮಾತು ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನೂ ತಿಳಿದಿರುವಂಥದು. ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿವರವಾದ ದೀರ್ಘವಾದ ನಟರ ತರಬೇತಿ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಮಾಂತರವಾಗಿ ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ವಿವರ–ದೀರ್ಘ ತರಬೇತಿಯ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಕಲಾ ಅನುಭೂತಿಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು

ಅವನನ್ನು ಎತ್ತರಿಸುವುದು ಇವರ ಗುರಿ. ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

"ನಟನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ದಿನನಿತ್ಯದ ಅರೆ-ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದರಲ್ಲಿದೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಆತ್ಮದ, ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ, ದೈಹಿಕ ಸುಖ ಮತ್ತು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಹಂಬಲಗಳ ಆಂತರಿಕ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಆತ ಮೀರಬೇಕು. ಕ್ಷಣದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆತ, ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಸಾಧಾರಣ ಲಕ್ಷಣವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಅರೆ ತೊಡಗುವಿಕೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ, ದ್ವಂದ್ವ ಘರ್ಷಣೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ." (Ibid)

ರಿಚರ್ಡ್ ಶೆಕ್ನರ್‌ನ ಹೆಸರು, ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅಂಥ ಪರಿಸರರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತಾನು ಪ್ರಪಂಚದ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆತ. ಆದರೆ ಆತನ ದೃಷ್ಟಿ ಹೊಸತಾದ ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡುವಂಥದು. ಆತ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

"ನಾನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿರುವ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಸಮೂಹ (ಗೆಸ್ಟಾಲ್ಟ್) ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಇವುಗಳು, **ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತ**ವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನ, ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂದು ಕವಲಲ್ಲ ಎಂಬ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿವೆ. ನಾನು ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತೇನೆ."

ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಘಟನೆಯೆನ್ನುವ ಶೆಕ್ನರ್‌ನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ. ೧. ಬಯಲು (ತೆರೆದ) ಸ್ಥಳದ ಬಳಕೆ ; ೨. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಕ್ರಿಯ ಸಹಭಾಗಿತ್ವ ; ೩. ಪೌರೋಹಿತ್ಯ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ (Shaman) ೪. ರಂಗದ ಅನುಭವವೆಂಬುದು ಒಂದು ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಮಾರ್ಗ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ; ೫. ಸಾಮೂಹಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಭಾರತದ ನಗರರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಂದದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿನ ನಗರರಂಗಭೂಮಿ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವಂಥದು. ಆದರೆ, ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳ ಜಾನಪದ/ಆದಿವಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳಿವೆ. **ರಾಮಲೀಲಾ, ತೆಯ್ಯಮ್, ಪಡಯಣಿ, ತಮಾಶಾ, ಯಾತ್ರಾ**, ಮುಂತಾದವು ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಇವು ನಡೆಯುವುದು ತೆರೆದ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ : ಆಯಾ ಸ್ಥಳದ ಇಡೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯ ಈ ಸಾಮೂಹಿಕ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬೇರೆಬೇರೆ ಮಟ್ಟದ ಉತ್ಕರ್ಷ

ಉತ್ತೇಜಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಚ್ಛಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಯಾ ಮಾನಸಿಕ ಉದ್ವೇಗದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ ; ಅರ್ಥಾತ್ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ದುರದೃಷ್ಟವಶಾತ್, ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ** ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗ್ರಂಥವೊಂದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಹೋಲಿಕೆಮಾಡಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟಂತೂ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ (ಟೇಪ್ ರೆಕಾರ್ಡರ್ ಮತ್ತು ಕೆಮೆರಾ ಹಿಡಿದು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಹೋಗುವ ಸಂಶೋಧನ ತಜ್ಞರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ.) ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ನಟರೂ ಕೂಡಾ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಮುದಾಯದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಯಾ ಧರ್ಮಾತೀತ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯ ಅನುಭವಭಾಗಿಗಳು.

ಒಟ್ಟಯಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಹಾಗೂ ಯುರೋಪಿನ ಪಶ್ಚಾತ್-ಪುನರುತ್ಥಾನದ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ವಿವಿಧ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಕೆಲವು ಸಮಾನತೆಗಳಿವೆ. ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕ್ರೌರ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ರಿಕ್ತತೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ. ಈ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಮಾರ್ಗ, ಜಾನಪದ/ಆದಿವಾಸಿ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಿಗೂ ಅನೇಕ ಸಮಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚೀನಾ, ಜಪಾನ್, ಇಂಡೊನೇಸ್ಯಾ ಮುಂತಾದ ಏಶಿಯಾದ ಇತರ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಲುಸಾಧ್ಯ.

ಹೋಲಿಕೆಯ ರೇಖಾಪಟ್ಟಿ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ  ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ 	ಸಾಂಕೇತಿಕ (ಮೆಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್)	ಎಪಿಕ್ (ಬ್ರೆಖ್ಟ್)	ಕ್ರೌರ್ಯ (ಆರ್ತೋ)	ರಿಕ್ತತೆ (ಗ್ರೊಟೊವಸ್ಕಿ)	ಪರಿಸರ (ಷೆಖ್ನರ್)
ಮಾರ್ಗ	ಮುದ್ರಾಪ್ರಧಾನ ಅಭಿನಯ, ವಾಚಕರಹಿತ ಅಶುಸ್ತರಣೆ ಶೈಲೀಕರಣ, ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ	ಗೀತ ನೃತ್ಯ, ಮುದ್ದಳೆ ಬಹು ಪಾತ್ರಧಾರಣೆ ಶೈಲೀಕರಣ, ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ	—	—	—
ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ	—	ಮುದ್ರಾ ಪ್ರಧಾನ ಅಭಿನಯ	ಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಮುದ್ದಳೆ ಕ್ರೌರ್ಯ ಹಿಂಸೆ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರತೆ ಪುರೋಹಿತ, ಪಾತ್ರಿ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಸಾಧನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಹಯೋಗ	ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಹಯೋಗ	ಪುರೋಹಿತ, ಪಾತ್ರಿ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಸಾಧನ
ಜಾನಪದ / ಆದಿವಾಸಿ	—	—	—	ಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಮುದ್ದಳೆ ರಿಕ್ತತೆ ಸಮಗ್ರತೆ	ಗೀತ, ನೃತ್ಯ. ಮುದ್ದಳೆ ಸಮಗ್ರತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಹಯೋಗ ಪರಿಸರ, ತೆರೆದ ಸ್ಥಳ

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿರುವ ಸಹಾಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

1. THE SAMGITARATNAKARA OF SARNGADEVA. Vol.IV. Chapter on Dancing, Trans. K. Kunjunni Raja and Radha Burnier. BRAHMA VIDYA. The Adyar Library Bulletin, XXIII, 3-4 (Dec. 1959), 3.

2. Siegfied Melchinger, THE CONCISE ENCYCLOPEDIA OF MODERN DRAMA. Trans. George Wellwarth. London Vision press, 1966, P, 149.

3. Martha Bush Ashton, 'Spirit Cult Festivals in South Kanara,' TDR : performance Theory Southeast Asia Issue 23, 2 (June 1979), 92.

4. Edward Gordon Craig. ON THE ART OF THE THEATRE. London : Heinemann, 5th Impression, 1957, pp, 62-3.

5. Alexander Hevesi, 'Introduction' to Craig. P XVIII.

6 Christine Edwards, THE STANISLAVASKY HERITAGE. Peter Owen, 1966, pp, 93-4.

7. Edward Braun, MEYERHOLD ON THEATRE. London : Methuen, 1969, p. 63,

8. Ibid,. P. 62

9. Ibid., P. 21,

10. Melchinger, p 145

11. Reiss Hans, THE WRITER'S TASK FROM NEITZSCHE TO BRECHT, London : Macmillan, 1978, p. 153.

12 Melchinger, pp. 145-6.

13, Oscar Budel, 'Contemporary Theatre and Aesthetic Distance, 'BRECHT' ed, Peter Demetz, Twentieth Cen

tury Views englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1962 p. 75.

14. John Willet, THE THEATRE OF BERTOLT BRECHT. London : Eyre Methuen, 1977. p. 169.

15. Bertolt Brecht, BRECHT ON THEATRE, Ed and trans. John Willet, New Delhi ; Radha Krishna, Indian Rpt, 1979. pp. 91 2.

16. Eric Sellin, THE DRAMATIC CONCEPTS OF ANTONIN ARTAUD Chicago : The Univ. of Chicago Press, 1968 pp, 15-6

17. Ibid. p. 98

18. Martin Esslin, ARTAUD Glasgow : Collins (Fontana), 1976 p. 83.

19 Fernau Hall, 'Noh, Kabuki, Kathakali, SANGEET NATAK 7 (Jan-Mar 1968) pp 67-8,

20. M, Christoper Byrski, 'Grotowski and the Indian Tradition, 'SANGEET NATAK, 23 (Jan-Mar 1972) 18

21. Ibid. p. 24

22. Richard Schechner, ENVIRONMENTAL THEATER, New York : Hawthorn Books, 1973, p. Vii.

ಸಹಾಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯ A. Books

1. Artand. Antonin. THE THEATRE AND ITS DOUBLE. Trans C. Richards. Newyork : Grove Press, 1958.
2. Sellin, Erie. THE DRAMATIC CONCEPTS OF ANTONIN ART AND Chieago. The University of Chieago Press, 1968.
7. Grotowski, Jerzy. TOWARDS A POOR THEATRE. Ed. Eugenio Barba, London, Methuen, 1969 Eyre Methuen, 1975.
11. Schechner. Richard. ENVIRONMENTAL THEATRE. New York : Hawthorn Books, 1973.
2. Barrault, Jean Louis. REFLECTIONS ON THE THEATRE. Trans, Barbara Wall London : Salisbury Square, 1951.
13, Willet, John, THE THEATRE OF BERTOLT BRECHT London : Methuen, 1959 ; rev. pb. ed : Eyre Methuen, 1977.
5. Demetz, Peter, Ed. BRECHT. Englewood Chiffs, N. J. Prentice-Hall, 1962. (Twentith Century Views)
14. Willet. John, ed and Trans BRECHT ON THEATRE. THE DEVELOPMENT OF AN AESTHETIC. New Delhi : Radha Kriahna, 1979
6, Edwards. Christine. THE STANISLAVSKI HERITAGE. London: Peter Owen 1966.
8, Hayman, Ronald. THEATRE AND ANTI-THEATRE. New Movements Since Beekett. London : Seeker and Wer burg 1979.
3. Braun Edward, ed. and Trans. MEYERHOLD ON THEA TRE London ; Methuen, 1969
4 Craig, Edwa d Gordon. ON THE ART OF THE THAEA-TRE London : Heinemann. 1911.
10. Melchinger, Siegfried. THE CONCISE ENCYCLOPEDIA OF MODERN DRAMA. Trans. George Wellwarth.London : Vision Press 1966.
9. Levi, Sylvain. THE THEATRE OF INDIA. Trans. Narayan Murkherji. 2 vols. Calcutta, wntens works hop, 1978.

B. Articles in Periodicals

15. Byrski, M Christopher' GROTOWSKI AND THE INDIAN TRADITION' Sangeet Natak,23 (Jan-Mar. 1972),16-25
16. Hall, Fernan 'NOH, KABUKI, KATHAKALI' SANGEET NATAK, 7 (Jan-Mar. 1968), 33-75.
17. Wells,H.W. 'A TRIPTYCH OF ASIAN DRAMA' SANGEET NATAK, 7 (Jan-Mar 1968), 20-32,
18. Beer, Roland 'KALIDAS AND BRECHT' SANGEET NATAK 38 (Oct. - Dec. 1975), 11-20.
19. Ashton, Martha Bush. 'SPIRIT CULT FESTIVALS IN SOUTH KANARA' THE DRAMA REVIEW 23, 2(June-1979) 91-98.
20 Ashley, Wayne 'THE TEYYAM KETTU OF NORTHERN KERALA' THE DRAMA REVIEW, 23,2 (June 1979) 99-112
21. SANGEET NATAK 21(July-Sept. 1971) Round Table on the Contemporary Relevance of Traditional Theatre (the Whole issue, especially Suresh Awasthi's article)
22. Pani. Jiwan 'THE FEMALE IMPERSONATOR IN TRADI TIONAL INDIAN THEATRE' SANGEET NATAK. 45(July Sept 1977). 37-42.
23. Oleksiw, Susan, 'MANTRANKAM AT PERUVANAM' SANGEET NATAK, 45 (July Sept. 1977), 43-46.
24. Richmond, Farley' SOME RELEGIOUS ASPECTS OF INDIAN TRAITIONAL THEATRE'. THE DRAMA REVIEW 15,3 (Spring 1971), 123-131.
25. Kale, Pramod 'EPIC TO POLEMIC IN MARATHI DRAMA' SANGEET NATAK. 23 (Jan-Mar 1971), 32-43
26. Grotowski, Jerzy and Barba, Eugenio 'INTERVIEW' SANGEET NATAK, 9 (July-Sept. 1968), 41-56
27. Thakur, N.C. 'THE OPEN STAGE AND ITS CONVENTIONS' SANGEET NATAK 49 (July-Sept. 1978) 5-27
28. Schechner.Richard and Awathi, Kartik 'THEATRE EXPERIENCE ; RAMLEELA OF RAMNAGAR' SANGEETH NATAK Kartik (July-Sept. 1978) 28-32.